Die

mehrstimmige Kunstmusik

des

Mittelalters.

Von

Dr. Richard Batka.

Prag.
Selbstverlag.
1901.

Die

mehrstimmige Kunstmusik

des

Mittelalters.

Von

Dr. Richard Batka.

Prag.
Selbstverlag.
1901.

k. u. k. Hofbuchdruckerei A. Haase, Prag.

Der Beginn kunstmäßiger Mehrstimmigkeit.

Während draußen in der Welt die Spielleute ihre bunten Weisen sangen, pfiffen und geigten, hatte sich die Kirche als ihr Lieblingsinstrument die Orgel (organum)[1]) erkoren. Der Uebergang von der Wasser- zur Windorgel scheint noch in die griechische Zeit zurückzureichen, im 4. Jahrhundert waren die Orgeln in Spanien schon ziemlich verbreitet, 757 machte Kaiser Konstantin Kopronymos dem Frankenkönig Pippin eine Orgel zum Geschenk und vom 9. Jahrhundert an gelangten namentlich die deutschen Mönche zu großer Fertigkeit im Orgelbau. Ihre Instrumente waren klein, im Umfang einer Octav und sehr leicht spielbar.[2]) Man benützte sie zur Intonation und zur Begleitung von Gesängen und hatte für sie eine eigene Notenschrift (Tabulatur).

Nicht immer wurde aber die Gesangsmelodie im Einklang mitgespielt, sondern nach dem Vorbilde der Volksinstrumente mit Burdon ein Grundton (Orgelpunkt) ausgehalten oder analog dem Volksgesang (u. zw. da die Terz und Sext nach der griechischen Theorie nicht als Consonanz galt) in Quartenparallelen begleitet.[3]) Diese ars organandi galt schon im 9. Jahrhundert als etwas Bekanntes und scheint schon damals auf den Gesang übertragen worden zu sein. Man unterschied das organum vagans, wo zur gegebenen gregorianischen Melodie (cantus firmus) eine zweite Stimme, vom Einklang ausgehend, in verschiedenen Intervallen sich gesellte, und das Parallelorganum in Quarten bezw. bei dreistimmiger Ausführung (durch Verdoppelung in der höheren Octav) in Quinten.

Der „liebliche Zusammenklang", den der flandrische Mönch Hucbald († 930), der Hauptgewährsmann, den uns entsetzlich dünkenden Quintenparallelen in seiner Musica enchiriadis nachrühmt, ergab sich durch das sehr langsame Tempo, bei dem das

[1]) Ritter, Geschichte des Orgelspiels (Leipzig 1884).

[2]) Dagegen wurden die Instrumente im 12. Jahrhundert so groß und complicirt, daß die Tasten mit der Faust geschlagen werden mußten. Im 15. Jahrhundert wurde dieser Uebelstand wieder beseitigt.

[3]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie (Leipzig 1898).

Ohr nicht so sehr die Fortschreitungen der Stimmen als vielmehr die ruhende Consonanz appercipirte. Das mehrstimmige Singen wurde bald ein beliebter Sport musikalisch regsamer Klöster- und Kirchenchöre, die des einstimmigen Choralgesanges müde, neuer Reizungen bedurften. Freilich mußten diese mit dem Verlust des rhythmischen Baues der Melodien erkauft werden, da schon die Rücksicht auf den organirenden Begleiter nöthigte, sie als eine langsame Folge gleicher Noten (cantus planus) vorzutragen.

Die weitere Entwickelung knüpft an das schweifende Organum an, das sich durch das Princip der Gegenbewegung in Frankreich zum Discantus (déchant) fortbildete. Die Stimme, welche die Melodie festhielt, hieß tenor. Eine besondere Art des Discants war der verzierte (floridus), der mehrere Noten (Melismen) gegen eine des Tenors stellte. Beide Singarten waren nicht Sache der Composition sondern wurden vom Sänger, der nur die Noten der Choralmelodie vor sich hatte, aus dem Stegreif improvisirt,[1]) wobei es nicht ausbleiben konnte, daß der Gesang bei ungenügend geschulten oder kühn drauf los extemporirenden Chören zu einem gräßlichen Charivari ausartete. So mußte denn das Bestreben der kirchlichen Behörden dahin gehen, die Phantasie der Discantisten zu zügeln. Man suchte den Gebrauch der Intervalle auf die von der Musiklehre des Alterthums sanctionirten Intervalle zu beschränken, befehdete insbesondere den Gebrauch der Terz, aber die Praxis, die auch in der Volksmusik einen Rückhalt hatte, stieß alle künstlichen Gesetze um, so daß sich als sicherstes Mittel gegen den Mißbrauch der Polyphonie erwies, nicht bloß den cantus firmus sondern auch den Discantus aufzuschreiben.

Damit begann im 13. Jahrhundert die mehrstimmige Composition (res facta).[2]) Aber es zeigte sich sogleich, daß hiezu die bisherige Notenschrift nicht ausreiche, daß vor allem eine Bestimmung der Zeitdauer (Mensur) der Note erforderlich sei. So entstanden die Notengattungen der maxima ▬, longa ■, brevis ▪, semibrevis ◆ und zu Ende des Jahrhunderts die minima ♩. Sie hatten bloß relativen Werth,[3]) nämlich je nach dem vorgeschriebenen metrischen Modus, der dactylisch, spondäisch, anapästisch, doch immer

[1]) Daher die Bezeichnung contrapunctus a mente und déchant sur le livre.

[2]) Das älteste Beispiel: ein zweistimmiges „Mira lege". (Pariser Nationalbibl. 12. Jahrh.)

[3]) Man lernt das Uebertragen der mittelalterlichen Tonwerke in die moderne Notenschrift aus H. Bellermann, die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrh. (Berlin 1858.)

dreitheilig war, weil man die Dreizahl mit Hinblick auf die göttliche Dreieinigkeit für die vollkommendste hielt. An der Spitze dieser Bestrebungen stand die Pariser Schule an der Kirche Notre dame, deren Theoretiker Perotinus, Robert von Sabilon, Petrus da Cruce, Johannes de Galandia zugleich die ersten Componisten im mehrstimmigen Satze waren.[1]) Musik rangirte damals eben unter die Wissenschaften und mußte darum zu Paris, dem Mittelpunkt alles wissenschaftlichen Lebens jener Zeit, ihre Hauptpflegestätte haben. Um 1300 hatte sich — namentlich in Folge des Wirkens der beiden Franco die Mensuralmusik ihre kirchliche Anerkennung neben der musica plana errungen. Man gab sowohl die Parallelbewegung als die Gegenbewegung als alleinseligmachendes Princip auf zu Gunsten eines freien Contrapunktes.

Die Regelung desselben war dann Aufgabe des 14. Jahrhunderts. Philipp von Vitry propagirte ihn 1321 als „neue Kunst" (Ars nova), ihm schloß sich Julianus de Muris begeistert an. Ein anderer Vorkämpfer des Fortschrittes, Marchettus von Padua, gestattete zuerst eine chromatische Führung der Stimmen. Neben dem Tripeltakt (tempus perfectum) wird nun auch der (in der Volksmusik von jeher übliche) gerade als unvollkommenes Zeitmaß (tempus imperfectum) zugelassen und durch besondere Zeichen ○ und (zu Beginn jedes Tonstückes festgestellt. Wechsel der Mensur innerhalb des Satzes machte man durch rothe Färbung der Noten ersichtlich, die minima erfuhr eine weitere Theilung in zwei semiminimae ♪, die in der volksthümlichen Praxis geläufige Terz und Sext wurde gegen die alte Theorie wenigstens als unvollkommene Consonanz zur Geltung gebracht, die Führung der Stimmen in Parallelen, Quinten und Octaven ward untersagt, die Dissonanz nur als Durchgangsharmonie gestattet, ihre sofortige Auflösung aber zum Gesetz erhoben. Mochten auch conservative Köpfe wie der Engländer Johannes de Muris, der den Standpunkt der älteren Mensuralisten vertrat, widersprechen, so wurde der Freiheit des musikalischen Satzes doch eine Gasse durch abergläubische und engherzige Lehren gebrochen.

Von den Compositionsformen jener Zeit ist der „Motetus" und „Hoquetus" über einer gregorianischen Weise derart aufgebaut, daß die hinzutretenden Stimmen sie in ersterem mit anders bewegtem Rhythmus oder rascherem Gang begleiten, im letzteren abwechselnd in kurzen Zwischenräumen pausiren, was einen ge-

[1]) Coussemaker L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles (1865).

hackten Eindruck macht. Der Rondellus (Rota, Rondeau) beruht auf der Nachahmung eines Motivs durch verschiedene Stimmen, beim Conductus ist der Tenor ganz frei erfunden. Motetten und Rondeaux setzte schon Adam de la Hale, freilich recht unbeholfen. Die Kirche hatte von den liturgischen Bestandtheilen der Messe das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus der mehrstimmigen Composition überlassen. Die älteste zu 3 Stimmen (13. Jahrh.) bewahrt die Cathedrale von Tournay. Eine vierstimmige hat den Troubadour Guillaume de Machault († nach 1369) zum Urheber. Auch die weltliche Musik bemächtigte sich rasch der Polyphonie und der Codex von Montpellier (13. Jahrh.) enthält 340 meist dreistimmig gesetzter Chansons.

In England, das in regem geistigen Verkehr mit Frankreich stand, begegnet zu Anfang des 13. Jahrh. schon ein sechsstimmiges canonisches Volkslied „Summer is icomen in", worin die imitatorische Kunst bereits zu einer beinahe anachronistischen Natürlichkeit gediehen erscheint. Theoretiker wie Cotton, Odington, de Muris, Dunstede förderten die Entwickelung der Mensur. Der englische Fauxbourdon, die harmonische Singweise in Sextaccorden, verbreitete sich im 14. Jahrhundert nach Frankreich und wurde, als die Päpste ihre Residenz von Avignon nach Rom zurückverlegten, durch die mitgenommenen französischen Capellensänger auch nach Italien gebracht. Dort wirkte auch geraume Zeit der Engländer Dunstable († 1453 in London), der erste hervorragende Componist der freien Contrapunctik und darum geradezu als „Erfinder der Musik" gefeiert.

Dagegen hielten die Deutschen viel länger an den primitiven Formen des Organums fest. Deutsche Mensuraltheoretiker waren Franco von Köln und Hugo Spechzart aus Reutlingen, der 1332 ein poetisches Lehrbuch des Choralgesanges verfaßte. Die Minnesänger kannten die Mensur noch nicht und regelten das Zeitmaß durch das Metrum der Verse. Walter von der Vogelweide galt als Meister im „organiren", was sich wohl auf die instrumentale Begleitung seiner Lieder bezieht. Zweistimmige Lieder, ziemlich kunstloser Factur, enthält die Monseer Handschrift der Lieder des Mönchs von Salzburg (um 1400). Von Oswald von Wolkenstein, dem „letzten Minnesänger", besitzen wir hübsche canonische Duette, die er mit seiner Frau sang, dann ein paar drei- und vierstimmige Lieder. Auch einige dreistimmige Sätze des Lochamer Liederbuchs reichen noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück.

Die Niederländer.

Seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts übernahmen die Niederlande, die bisher bloß durch den Contrapunctiker Heinrich von Seeland (Zelandia) um 1400 an der Mensuralmusik betheiligt waren, die musikalische Führung der Culturvölker Europas.[1]) Die Errungenschaften der französischen und englischen Mensuralisten fielen hier auf einen besonders empfänglichen Boden, gingen als neue Kunstideale auf und wurden von hier aus wieder ins Ausland verpflanzt. Natürlich war dieses zunächst außer Stande, den erhöhten technischen Ansprüchen der niederländischen Kunst zu genügen, und so ziehen denn alle fürstlichen und größeren Kirchencapellen in Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland Sänger in ihre Dienste, die aus den niederländischen Schulen hervorgegangen sind; zum Leiter wurde gewöhnlich ein namhafter Componist berufen.[2]) Ueberall die nationalen Kunstelemente aufnehmend, regten diese niederländischen Künstlercolonien die landesthümliche Production an, bis sie erstarkte, auf eigene Füße trat, bis die Schüler ihre Lehrmeister verdrängten.

Die Stärke des Schaffens der Niederländer lag im polyphonen Satze nicht in der melodischen Erfindung. Sie begnügten sich in letzterer Hinsicht meist damit, das vorhandene Material an Choral- und Volksweisen zu verarbeiten und um dieselben, die ihrer Phantasie bloß als Stützen und Wegweiser dienten, das kunstvolle Geflecht neuer Stimmen zu ranken. Paradestücke ihrer Meisterschaft sind ihre Messen, und aus dem Umstand, daß innerhalb einer Meßcomposition alle Theile über denselben Tenor gesungen wurden, schöpfte man das Motiv zu den schärfstsinnigen und verwegensten Combinationen. Das Werk selbst wurde nach der ihm zu Grunde liegenden, gleichsam sein Leitmotiv bildenden Melodie

[1]) Kiesewetters Preisschrift „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (1826) hat zuerst die Aufmerksamkeit auf diese Meister gelenkt. Als leicht zugängliche Sammelwerke, welche Compositionen dieser Periode enthalten, seien genannt: Musica sacra (Leipzig, Peters), Wüllner „Chorübungen der Münchner Musikschule" (München, Th. Ackermann), Ambros M. G. V. (Beispielsammlung).

[2]) Die mittelalterlichen Chöre bestanden nur aus Männern. Diese sangen auch den Alt und Sopran u. zw. mit Kopfstimme. Bei den gleichfalls zugezogenen Knaben war es mißlich, daß sie zu mutiren begannen, kaum daß sie den schwierigen Figuralgesang erlernt hatten.

benannt, z. B. Missa pange lingua, Missa dixerunt discipuli, Missa l'homme armé (über dieses flandrische Soldatenlied haben fast alle Niederländer Messen geschrieben), Missa malheur me bat u. dgl.[1]) An der Verwendung weltlicher Melodien — es begegnet sogar eine Missa des rougez nez, eine Missa baisez moi, eine Missa schoen lieb — wurde um so weniger Anstoß genommen, als der gehörige Text nicht mitgesungen ward. Dagegen war das gleichzeitige Singenlassen von mehreren Kirchenliedern mit ihren verschiedenen Texten sehr beliebt. Die Todtenmesse (Requiem), in welcher statt des später üblichen „Dies irae" der Satz „Si ambulavero in medio umbrae mortis" vorkam, hielt sich einfacher; doch kam es darin gelegentlich auch zu Aeußerungen persönlichen Leides, so wenn in einem Requiem Richaforts mitten hinein in den rituellen Text und das entsprechende Tongefüge, zwei Stimmen mit gesteigertem Ausdruck in der Muttersprache einander „c'est douleur non pareille!" zurufen. Auch die Motetten, über gregorianischen Psalm- oder Hymnenmelodien aufgebaut, zeigen die Tendenz zu einfacherer Structur. Abarten dieser Gattung bilden die Trauermotetten (complaintes), die Motetten über Denksprüche, die Magnificat, die epischen Motetten, welche evangelische Geschichten zum Text haben und zu denen auch die „Passionen" zählen, die Motetten aus dem hohen Liede u. s. w. In ihren weltlichen Liedcompositionen (Chansons) haben die Niederländer immer mehr die Tendenz nach Fluß und Anmuth der Stimmführung als nach speculativer Verkünstelung befolgt; Combinationen mehrerer Lieder scheinen humoristischen Absichten zu entspringen, doch ist eine gewisse Sorglosigkeit gegen den Text nicht zu verkennen. Diese ging in den Messen so weit, daß man oft bloß den Anfang des allbekannten liturgischen Textes hinschrieb und seine Vertheilung auf die Noten der Willkür der Ausführenden anheimgab. Dadurch stellte sich die Kunstmusik in einen auf die Dauer unhaltbaren Gegensatz sowohl zu der Forderung der Kirche auf Hochhaltung und Verständlichkeit des Schriftwortes als auch zu dem natürlichen Empfinden des Volkes, das überdies nach faßlicher Melodik dürstete. Der zum äußersten getriebene Versuch der Musik, als selbstherrliche Kunst zu wirken, sich vom Gängelbande der Poesie zu befreien, mußte auf dem vocalen Gebiete mißglücken, hatte aber den Nutzen, daß eine volle technische Beherrschung des Tonmaterials und dadurch die Möglichkeit, es im Dienste des Aus-

[1]) Die (seltenen) Messen mit frei erfundenem Tenor hießen entweder allgemein „namenlose" sine nomine oder nach den Anfangsnoten Missa ut fa.

druckes zu verwenden, erzielt ward. Unter den Niederländern selbst drang die Erkenntniß des betretenen Abweges durch und wurde eine gesunde Reform angebahnt. Ihre weltlichen Compositionen und Motetten deuteten den Weg an. Zu Ende geführt haben die Reform dann ihre Schüler, die Italiener und Deutschen.

Die **ältere niederländische Schule** hatte ihren Mittelpunkt am burgundischen Hof und ihre Hauptvertreter in den beiden, von Dunstable angeregten Freunden Gilles Binchois († 1460) und Guillaume Dufay († 1474),[1]) dann Regis, Heinrich von Ghizighem und Busnoys. Ihr Styl ist ein noch verhältnißmäßig einfacher, meist dreistimmiger Contrapunkt, in den Chansons[2]) macht ein melodischer Sinn sich bemerkbar. Diese Meister wandten statt der schwarzen die fortan herrschenden weißen Noten an. Die eigentliche Periode der Künstelei beginnt aber in der

zweiten niederländischen Schule. Man liebte es, mehrstimmige Sätze der Messe als Räthselcanons (fuga aenigmatica) d. h. nur für eine einzige Stimme niederzuschreiben und die Sänger durch eine spitzfindige Vorschrift (canon) anzuweisen, wie sie ihren Part daraus zu entwickeln hätten.[3]) Indessen machen solche Spielereien nur einen Bruchtheil des Schaffens der alten Meister aus. Dieser Schule gehören an: Johannes Ockeghem († 1495) und Jakob Hobrecht († 1505), dem seine fabelhafte Technik erlaubte, über Nacht eine kunstreiche Messe zu componiren. Statt des dreistimmigen Satzes pflegte man jetzt den vier- und noch mehrstimmigen, aber wenn Ockeghem sich zu einer 36stimmigen Motette verstiegen haben soll, so war das eben doch nur ein vereinzelter Exceß. Schüler oder jüngere Zeitgenossen der Genannten sind: der ernste Pierre de la Rue (Petrus Platensis), Marbriano de Orto, Carpentras, Gaspar von Warbeke, Heinrich Isaac, Jean Ghiselin, Bassiron, der jugendfrische Campère, Anton Brumel, Anton und Robert Fevin, Alex. Agricola und last not least der hochgefeierte

---

[1]) Haberl, Bausteine I. (1885).

[2]) Riemann, Illustrationen.

[3]) Fuga ad minimam besagte, daß die zweite Stimme im Abstand einer minima einsetzen sollte (Engführung); bei canit mode Hebraeorum war sie „nach Judenart“ d. h. von rückwärts zu singen; qui se exaltat humiliatur: Umkehrung aller Intervalle; clama ne cesses: laß alle Pausen weg; noctem in diem vertere: lies die schwarzen Noten als weiße; $^{13}/_{7}$ d. h. in der ersten Stimme sind 13 breves in derselben Zeit abzusingen als 7 breves in der zweiten; $\frac{C}{3}$ die Melodie ist einmal im geraden und daneben im Tripeltakt zu singen.

Josquin des Prés (Pratensis). Er gewann seinen Ruhm in Italien als Mitglied der päpstlichen Capelle; nach Paris gewandt, diente er dem König Ludwig XII., mit dem ihn ein geradezu freundschaftliches Verhältniß verband, zuletzt dem Kaiser Maximilian, und starb 1521 als Probst in Condé (seinen Geburtsort?). Luther bezeichnet ihn schlagend als „der Noten Meister; die habens müssen machen wie er wollt', die andern Sangesmeister müssen's machen wie die Noten wollen." Neben combinatorischen Prunkstücken (z. B. seine Messe l'homme armé) und Geschmacklosigkeiten der Textwahl (er componirte den Stammbaum Christi zweimal in Motettenform) spürt man doch eine lebendige Empfindung, fehlt es neben sorgloser Behandlung des Textes nicht an Stellen von bemerkenswerther Prägnanz des Ausdruckes aus den Worten heraus. Das müssen seine Zeitgenossen, die bei ihm „die Bewegung der Affecte" unvergleichlich wiedergegeben fanden, noch viel deutlicher gefühlt haben.[1])

Von Josquin, dem Genie, haben die meisten späteren niederländischen Tonsetzer mittelbar oder unmittelbar gelernt, so Jean Mouton, J. Richafort, Ph. Verdelot, der zarte Adam Rener, Christian Hans Hollander, der anmuthige Clemens mit dem Beinamen non Papa,[2]) der Souter liedekens (Psalterlieder) d. h. nach Volksweisen zu singende Psalmen setzte, Benedict Ducis (Hertoghs), der großzügige Thomas Crequillon und der erhabene Gombert, der es nicht verschmähte, in einem Chanson den Vogelsang zu imitiren. Auch um die Orgelmusik scheinen die Niederländer sich Verdienste erworben zu haben, obwohl das Genre zunächst nur in der Uebertragung von Vocalsätzen und in der Improvisation von Intonationen (Präambeln) bestand. Der erste selbständige Orgelcomponist war Buus und neben ihm Adrian Willaert,[3]) der ursprünglich Jurist, in Frankreich zur Musik gebildet, in Venedig eine eigene berühmte Schule begründete, woraus u. A. Cyprian de Rore hervorging. Von ihnen wird im Zusammenhang mit der italienischen Tonkunst noch zu reden sein, ebenso wie von Orlandus Lassus (1520—94)[4])

---

[1]) Johannes Otto fragt (1538) mit Bezug auf Josquins Huc me siderio: „Wann denn ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers deutlicher gemalt habe, als hier in Tönen geschieht."

[2]) Zur Unterscheidung vom gleichzeitigen Papst Clemens VII.

[3]) Eitner Willaert, Monatshefte 1887.

[4]) Seit 1894 erscheint eine kritische Gesammtausgabe, redig. von F. X. Haberl und A. Sandberger bei Breitkopf u. Härtel.

aus Mons, in welchem sich als in einem universalen Genie die schöpferische Kraft der Niederländer, ehe sie auf dem Schauplatze der Musikgeschichte zurücktraten, noch einmal zusammenfaßte. Lassus hatte seine Ausbildung in Italien erhalten, wirkte 1541 gleichzeitig mit Palestrina als Capellmeister am Lateran, bereiste England und Frankreich und folgte nach einem Aufenthalt in Antwerpen 1557 einem Ruf an die Capelle des Herzogs Albrecht V. von Bayern. Solch ein Wanderleben führten ja damals die meisten der berühmten Componisten. War Lasso gleichsam die groß und glühend untergehende Sonne der niederländischen Tonkunst, so bezeichnen die Philipp de Monte, Luyton, Regnard, Jacob de Kerle, Georg de la Hèle, die um 1600 bei Kaiser Rudolf II. in Prag weilten, ihr Abendroth. Zwar wurde im 17. Jahrhundert, wie uns die Bilder der niederländischen Maler bezeugen, noch immer frischfröhlich musicirt, aber die Reihe der großen schaffenden Meister war geschlossen. Sie hatten ihre Mission erfüllt und die musikalische Vorherrschaft ging auf Italien über.

Die Musik in Italien.

Merkwürdig ist es, daß Italien, das Land der gaya scienza und der süßen Melodien von der anstrengsamen, combinatorischen Kunst der Niederländer sich erobern ließ. Die überlegene Technik verschaffte den maestri oltramontani eine solche Autorität, daß die italienischen Musiker mit den Niederländern auf deren Hauptgebiete, der kirchlichen Tonkunst, zu wetteifern lange nicht wagten. Indeß die Berührung mit der romanischen Welt hatte verfeinernd und klärend auf den maßlosen, grüblerischen Geist der Nordleute eingewirkt. In Italien erwachte in ihnen nach und nach das Ideal der sonnigen Schönheit, das den Kindern des Südens eingeboren zu sein scheint. Wenigstens leuchtet es gleich aus den Werken des ersten namhaften Italieners, Constanzo Festa, der 1517 in die bis dahin von den Niederländern gänzlich beherrschte sixtinische (päpstliche) Capelle zu Rom eintrat. Und er unterscheidet sich wieder von der melancholischen Grandezza des Spaniers Morales, der um 1540 in der Capelle Aufnahme fand. Obgleich von der Mode getragen, von den Fachgenossen nachgeahmt, populär

sind die Niederländer in Italien nie geworden und manche Stimme gab dem Urtheil des Volksmundes über die ganze Art ihrer Kunst gar drastischen Ausdruck.[1])

Um nicht auf die theuren fremden Sänger angewiesen zu sein, gründete der geniale Papst Julius II. eine Anstalt, worin römische Knaben im Kirchengesang unterrichtet werden sollten. Als Lehrer berief er den Organisten Giovanni Pierluigi aus Palestrina, dessen ungewöhnliche Begabung er als früherer Bischof dieser Stadt wohl kannte. Pierluigi, oder wie man ihn nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nennt: Palestrina hatte seine Ausbildung zu Rom von einem Niederländer erhalten, dessen Einfluß in seinen ersten, dem Papst Julius gewidmeten Messen sich deutlich offenbart. Sein hoher Gönner berief ihn später, trotzdem er verheiratet war, also entgegen den Satzungen in die Capelle, der er noch unter seinem Nachfolger Marcellus angehörte, bis ihn der rigorose Paul IV. mit einer schmalen Pension entließ. Er wurde nun Capellmeister an verschiedenen römischen Kirchen (Lateran, St. Maria Maggiore, St. Peter) und 1564 musikalischer Vertrauensmann des Tridentiner Concils, das kurz vorher zu einer Erörterung der Kirchenmusikfrage gelangt war. Eine Partei stimmte für die Rückkehr zum gregorianischen Choral und führte alles ins Treffen, was der natürliche Haß des Dilettanten wider strenge Kunst und wirkliche, offenbare Mißstände ihr an Argumenten zur Abschaffung der Figuralmusik eingab. Andere hingegen, unterstützt durch ein Handschreiben Kaiser Ferdinands I. zu ihren Gunsten, erblickten in der polyphonen Musik „doch auch eine Aneiferung" zur Andacht und verlangten bloß, daß die Verständlichkeit der liturgischen Worte gewahrt und die weltlichen Lieder nicht mehr eingeflochten werden sollten. Im Sinne dieser Gemäßigten einigte sich der aus den Cardinälen Borromeo und Vitellozzi bestehende Ausschuß, und man berief nun Palestrina (dessen „Improperien" die Aufmerksamkeit des Papstes Pius IV. erregt hatten), um die praktische Durchführbarkeit der tridentinischen Forderungen zu erproben. Palestrina legte einige Messen vor, wovon namentlich die Missa papae Marcelli die Bewunderung der Kirchenfürsten hervorrief. Von einer Ausschließung der Figural-

[1]) Schon 1549 klagte ein Italiener über den Gesang der päpstlichen Capelle: „Sie setzen ihr ganzes Verdienst darein, daß in demselben Augenblick, wo der eine Sanctus sagt, der andere Sabaoth singt und der dritte gloria tua. Und dieser Wirrwarr ist von einem Geheul, Gebrüll und Knurren begleitet, das dem Geschrei der Katzen im Jannar gleicht.

musik war fortan keine Rede mehr. Palestrina erhielt für seine Verdienste den Titel eines päpstlichen Componisten (Maestro compositore);[1]) er lehrte auch an der Musikschule Naninis und leitete die Musik in den Betversammlungen (Oratorien) seines Freundes, des heil. Neri. Papst Gregor XIII. übertrug ihm die Revision der alten Kirchengesänge, doch vermochte er diese Aufgabe trotz der Beihilfe seines Schülers Guidetti nicht mehr zu vollenden. Eine zweite Heirat hatte ihn (1581) in so günstige Vermögensverhältnisse gebracht, daß er daran gehen konnte, seine Werke drucken zu lassen. 1592 huldigten ihm vierzehn norditalische Componisten durch die Widmung eines Sammelwerkes; zwei Jahre später, am 2. Februar, starb er im achtundsechzigsten Lebensjahre.

Der nach Palestrina benannte Vocalstyl ist freilich keine Neuschöpfung, erscheint auch bei ihm nicht in allen Werken gleich ausgeprägt. Die Tendenz nach äußerer Einfachheit und die Kunst des Satzes eher zu verbergen als mit ihr zu prunken hat ja auch die Niederländer in Italien ergriffen. Palestrinas individuelles Genie verlieh diesem Styl eine vertiefte Wirkung und wen würden seine bedeutendsten Werke, vor allem die Improperien, die Marcellusmesse und das Stabat mater, nicht mit dem Ausdruck überirdischer Weihe ergreifen? Sie bilden mit die wunderbarsten künstlerischen Besitzthümer der katholischen Kirche. Ruhig, in feierlichen Dreiklangsfolgen schreiten die Stimmen fort, aber auch wo sie sich kunstvoll verschlingen, sich kreuzen, fliehen und wieder vereinigen, bleibt ihr Gewebe klar und wahr, weil seine Disposition aus einem lichten, harmonischen Geiste, aus dem innigen Erfassen des Wort- und Satzsinnes hervorgeht. Engelmilde Verklärung, sanfter Wohllaut und weltentrückte Weihe ist das Merkmal dieser wahrhaft beseligenden Musik.

Die römischen Componisten seiner Zeit, Animuccia, die beiden Nanini, und Suriano verehrten Palestrina als ihr Haupt und übten ihre Kunst nach seinen Traditionen. Man begreift sie und ihre Nachfolger, welche den achtstimmigen Chorsatz bevorzugten, unter dem Namen der römischen Schule und zählt ihnen die Brüder Anerio, Ludovico da Vittoria und Giovanelli (um 1500), dann den Componisten des berühmten Miserere, Gregor Allegri († 1652), Mazzochi, Benevoli, Bernabei, Bai und als Ausläufer

[1]) Diesen Titel hat nach ihm nur noch Anerio geführt. Die Bemühungen des Papstes Sixtus V. Palestrina zum Capellmeister an der Sixtina wählen zu lassen, scheiterten an dem Widerspruch der Capellensänger.

ins 18. Jahrhundert Pitoni und Aug. Steffani zu. Mit dem Aufkommen der Oper sank ihre Bedeutung, auch bewahrten sie den Styl ihres Großmeisters keineswegs rein, sondern trieben seine Idealität zur Manier, verkünstelten ihn gar wieder durch Häufung der Stimmen[1]) und mehrchörige Schreibweise, ja seine Werke selbst wurden seit dem 17. Jahrhundert fast gar nicht mehr aufgeführt; er war zum beinahe mythischen Repräsentanten einer vergangenen Epoche geworden, bis man ihn zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleichsam aus dem Todesschlaf erweckte.[1])

Das zweite musikalische Centrum Italiens war Venedig. Hier hatte Petrucci um 1498 den Notendruck mit beweglichen Typen erfunden und damit dem Handschriftenzeitalter ein Ende gemacht; hier war der Sitz des bedeutendsten europäischen Musikverlages Gardano; hier pflegte die vornehme Gesellschaft mit besonderem Eifer das Lautenspiel; hier forderten die glänzenden öffentlichen Feste der Republik die Thätigkeit der Volksmusikanten heraus, und wie in Rom die Sixtina, war hier der Dom von San Marco für die Kirchenmusik die erhabenste Pflegestätte. Zur vollen Geltung aber brachte diese Kunstfactoren erst der Niederländer Willaert, der sich, in dem mehr conservativen Rom zurückgewiesen, hier ansiedelte und die lebendurchflutete Dogenstadt zur Hochburg des musikalischen Fortschritts machte. Die Einrichtung des Doms mit zwei gegenüberliegenden Orgeln und Chorgalerien gab ihm den Gedanken ein, Wechselchöre (corri spezzati), die sich am Schluß pomphaft vereinigen, zu setzen, und entzückt schlürften die Venetianer das „trinkbare Gold" seiner Harmonien, ihres „Messer Adriano", der es nicht so sehr auf die polyrhythmische Combination der Stimmen als auf deren Zusammenfassung zu accordischen Wirkungen abgesehen hatte. Von je hatte die Markuskirche vor-

[1]) Die Palestrina-Renaissance ist das Verdienst seines Biographen Baini (Rom) und der Deutschen Proske, Winterfeld, Thibaut rc. Aber man irrte vielfach bei der Aufführung seiner Werke, indem man sie einförmig, in langgezogenen Tönen absang statt das den einzelnen Stimmen innewohnende Leben durch ausdrucksvolle Declamation zu entfesseln und die richtigen dynamischen Abstufungen für sie zu treffen. Einer der ersten, die dieses Verständniß für den hier angemessenen Vortrag als Künstler praktisch bethätigten, war Richard Wagner in seiner Ausgabe des Stabat mater (Leipzig, Kahnt). Methodisch, auf wissenschaftlicher Grundlage gewann die Regensburger Schule (Leiter: Fr. X. Haberl) den echten Styl für die Wiedergabe seiner Schöpfungen. Die neue Gesammtausgabe bei Breitkopf u. Härtel, unter Haberls Redaction, umfaßt 31 Bände u. zw. 7 Bände Motetten, 15 Bde. Messen, 2 Bde. Madrigale, je 1 Bd. Offertorien, Hymnen, 5 Bde. Lamentationen, Litaneien, Magnificat.

zügliche Organisten besessen,[1]) so Bernhard den Deutschen, der daselbst um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Orgelpedal einführte, Buus u. A. An locale Traditionen anknüpfend machte Willaert den Anfang, Tonstücke bloß für die Orgel zu setzen (Fantasie, Recercari, contrapunti Venedig 1559). Contrapunkte hießen Choralbearbeitungen; Fantasien freie Fugen über ein Thema, Ricercare eine Verkettung mehrerer fugirter Themen. Eine Schaar hervorragender junger Talente umgab den Meister, Niederländer wie Cyprian de Rore und Verdelot, Italiener wie Balth, Donati, Constanza Porta, Viola, Andrea Gabrieli und der Theoretiker Zarlino[2]) und mehrte den Ruhm der venetianischen Schule, deren Angehörige als Functionäre (Organisten, Capellmeister) an San Marco wirkten. Ihre höchste Blüthe erlangte sie durch Andrea Gabrieli (1510—86) und dessen Neffen Giovanni Gabrieli (1557—1612), die in ihren doppelchörigen achtstimmigen Motetten eine vordem ungeahnte Pracht und Farbenreichthum entfalteten. Bemerkenswerth sind die Motetten zum Empfange hoher Persönlichkeiten z. B. des Königs von Frankreich (1574), die ihm Abends auf dem festlich erleuchteten Canal grande von einer mit Sängern besetzten Barke entgegenklangen. Von der zweichörigen Schreibweise gingen die Gabrieli nicht selten auch zur dreichörigen über. An der Fortbildung der Orgelcomposition wurde weiter gearbeitet; Andrea schrieb Präludien von knapper (Intonationen) oder ausgedehnter Form (Toccaten) und strebte nach Vereinheitlichung des Ricercars. Auch pflegte er mit seinem Collegen Claudio Merulo das Spiel auf zwei Orgeln. Merulo setzte den Typus der Toccata fest[3]) und Giovanni Gabrieli leitete den Ricercar zur modernen Fuge über, indem er die Vielheit der Motive bestehen ließ, sie aber einem Hauptmotiv unterordnete. Endlich zogen die beiden Gabrieli in ihren „Sonaten“ und „Sinfonien“ auch die Orchestermusik aus der Sphäre der Spielmannszünfte in den Bereich der

[1]) In Florenz wirkte schon im 14. Jahrhundert der berühmte blinde Organist und Dichter Landino.

[2]) Auch die musiktheoretischen Studien sind in Italien unter niederländischem Einfluß aufgegangen. Tinctoris, der Verfasser des ersten Musiklexikons (1476), wirkte in Neapel; Goodendach (Bonadies) war der Lehrer des berühmten Mailänders Franchinus Gafor († 1522), der hitzige Fehden mit den Musikgelehrten von Bologna (B. Ramis und Spataro) ausfocht; Zarlino endlich, der mit seinen Instituzioni harmoniche (1558) die Musikwissenschaft durch zwei Jahrhunderte führen sollte — ein Schüler Willaerts.

[3]) Wechsel von breiten Harmonien rollenden Passagen, gebrochenen Accorden und fugirten Zwischensätzchen.

höheren Kunstpflege. Giovannis Sinfoniae sacrae (1597) dienten den Staatsfesten der prachtliebenden Stadt und ihre weihevollen, in unendlicher Melodie (ohne Durchführung der Themen) hinströmenden Klänge muthen uns sehr modern an. Herrscht hier die feierliche Posaune, so kommen in den für private Anlässe und kleinere Räume bestimmten „Kanzonen" auch die Streichinstrumente zur Geltung. Von dem Einfluß, den die venetianischen Meister auf die Entwickelung der Musik in Deutschland gewannen, wird später noch eingehender zu sprechen sein.

Noch mit einem Musikzweig ist Willaerts Name verknüpft: mit dem Madrigal. Das italienische Volk, das den Künsten der großen Meister fremd gegenüberstand, erfreute sich an seinen Canzonetten, fröhlichen Tanz- und sentimentalen Liebesliedern, wofür die theils landschaftlich, theils inhaltlich, theils formal unterscheidenden Namen Toscanellen, Strambetti, Villanellen, Villoten, Morescos, Frottolen 2c. im Gebrauch waren. Petrucci druckte schon 1504 eine große Sammlung, die einen simplen harmonischen Satz, meist Note gegen Note bei vorwaltender Melodie zeigen. Die neapolitanischen Edelleute spazirten des Abends gern vor die Castelle an den Strand, wo die Gaukler ihre „Morescos", komische Scenen, Gemenge von Tanz, Gesang und Geberden zum Besten gaben; unterm Volke selbst sang man die flotten Villanellen, während in Norditalien die feinere Frottole zu Hause war. Den niederländischen Componisten machte es vielen Spaß, solche Lieder mit humorvoller Nachahmung der primitiven Bauernquinten zu setzen. Eine veredelte Liedform stellt dann das meist fünfstimmige Madrigal dar: in ihm vollzieht sich innerhalb der Kunstmusik am energischesten ihre Wiederannäherung an die Poesie. Das Wort dient der „Stimme" nicht als bloße Stütze, sondern wird von ihr illustrirt; kecke Chromatik durchbricht oft das herkömmliche Gesetz der Kirchentonarten. Was Wunder, wenn dies Genre (wofür eine des strophischen Zwangs enthobene, freie dichterische Form in Schwang kam) als Erlösung von beschwerlicher Kunstgelahrtheit begrüßt ward. Einer der ersten Madrigalcomponisten ist Willaert; doch datirt die Mode erst seit dem Erscheinen der Sammlung des Niederländers Arcadelt (Venedig 1538), die in einem Menschenalter 16 Auflagen erlebte. Alles warf sich auf das Componiren von Madrigalen, worin sich bald gewisse stylistische Eigenthümlichkeiten z. B. Echo-Effecte, ausbildeten. Voran Willaerts Schüler Verdelot und Cyprian de Rore (Madrigali cromatici Venedig 1542), aber auch die Italiener, unter denen Marenzio in Rom († 1599),

ein süß melodiöses Talent, der beliebteste Componist seiner Zeit wurde. Das Madrigal — für den Zweck des leichteren Amusements sorgten noch immer die Villanellen des Donati oder des Mantuaners Gastoldi Singtänze (Balletti) — war damals eben die „gute" Haus- und Kammermusik wie dreihundert Jahre später das Streichquartett. Daß es seine Hauptpflege bei der hochgebildeten Aristokratie Italiens fand, läßt sich begreifen. Erscheint doch in der Reihe der berühmten Madrigalisten sogar ein Fürst, Gesualdo von Venosa, der, humanistisch gebildet, das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht der Griechen wieder aufleben lassen wollte und dadurch zu einer völlig freien Harmonik kam. Der prachtliebende Mediceerhof zu Florenz mit seinen geistreichtollen Carnevalsfesten und Maskenzügen zog natürlich statt der volksmäßigen Maskenlieder das feinere Madrigal in seinen Dienst; zur Hochzeitsfeier des Herzogs Cosmo I. (1539) führte man z. B. zu Medici (1539) ein dramatisches Festspiel auf, wobei Musen, Hirten und Nymphen Madrigale sangen, so daß es nicht mehr unerhört ist, wenn später Orazio Vecchio zu Modena, der mit seinem Jünger Banchieri die Specialität des komischen Madrigals vertritt, den „Amfiparnasso" (1594) schreibt, ein Lustspiel, worin die Handlung pantomimisch von Masken dargestellt, der Dialog aber von einem Chor im Madrigalstyl abgesungen wurde.[1]) Damit nähern wir uns bereits einem Gebiete, worauf der Anstoß zu einer neuen, die ganze Physiognomie der Musik nicht nur Italiens sondern Europas umgestaltenden Bewegung erfolgen sollte.

Frankreich, Spanien, England.

Daß die niederländischen Meister, die doch größtentheils aus dem französisch sprechenden Flandern und Hennegau stammten, auch am Hofe zu Paris vertreten waren, versteht sich von selbst. Sie traten dort das Erbe der alten Mensuralisten an; Ockenheim und Josquin de Près wurden die Lehrer Frankreichs. Unter den von den Verlegern Attaignant in Paris (seit 1527) und Moderne in Lyon herausgegebenen Sammelwerken begegnen indeß je länger

[1]) Sehr ergötzlich darin eine Parodie des Synagogengesangs und Imitation von Vogelrufen, welche überhaupt ein ständiges Thema musikalischer Humoristik bilden. Giov. Croce genannt il Chiozotto componirte den Wettstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall, den der Papagei entscheidet; Banchieri einen contrapunto bestiale zwischen Kuckuck, Eule, Hund und Katze.

je mehr Componisten, die wir als eigentliche Franzosen bezeichnen dürfen, wie Sermisy (Carpentras), Pierre Certon, Layolle u. A., doch haben sie es den Niederländern in der kirchlichen Tonkunst nicht gleich zu thun vermocht. Am weitesten verbreitete sich der Ruhm Goudimels, der seinen Hugenottenglauben 1572 mit dem Leben büßte u. zw. durch die einfache, vierstimmige Bearbeitung der französischen Psalmen von Marot und Bèze (1565), welche erst bei den Calvinisten und später auch in der protestantischen Kirche Deutschlands Aufnahme fanden. Die weltlichen Chansons der Franzosen, welche etwa die Mitte zwischen der pastoralen Villanelle hielten und dem aristokratischen Madrigal fanden als eigene Species (canzone alla francese) in Italien Eingang. Die originellste Componistengestalt aber ist jene Clement Jannequins, dem Programmusiker seiner Zeit, der in seinen großen vocalen Tongemälden (Inventions musicales, Lyon 1544) die Schlacht bei Marignano,[1]) eine Hasenjagd, den Gesang der Lerche und Nachtigall, den Straßenlärm in Paris, einen Weiberklatsch u. s. w. zum Vorwurf für seine nur durch Menschenstimmen bewirkten Schildereien nahm. — Endlich sei noch der französischen Lautenisten, deren Schaar Attaignant (1529) eröffnet, Erwähnung gethan. Man findet ihre Leistungen gesammelt in Besards Thesaurus harmonicus (1603).

In Spanien gaben die Niederländer der königl. Capelle zu Madrid den Ton an: Gombert, Agricola, Crequillon u. s. w. Doch brachte das Land auch selbst Musiker vom Ansehen eines Guerrero, Flecha, Fuenllana, Cabezon, und gab Meister wie Morales und Vittoria nebst Musikgelehrten wie Ramos, Spadaro an Italien ab.

Auch die Engländer des 15. und 16. Jahrhunderts stehen unter niederländischem Einfluß, doch ist die Zahl der persönlich zu ihnen gekommenen Meister (Benedict Ducis) gering, weil die zu Dunstables Zeit erreichte Kunsthöhe Englands es den einheimischen Tonsetzern leicht machte, sich die fremden Errungenschaften anzueignen. Die besten Kirchencomponisten sind Fairfax, Tye, Tallis, Bird, Gibbons, der „englische Palestrina"; außerordentliche Beliebtheit gewann das von dem Kaufmann Yonge 1588 eingeführte Madrigal, zu dessen Pflege nachmals (1744) ein eigener Verein gegründet wurde, der heute noch besteht. Hervorragende

[1]) Man hört das Anrücken der Truppen mit Trommeln und einem lustigen Marsch der Querpfeifen, den Kanonendonner, das Prasseln des Kleingewehrfeuers, das Säbelklirren, die Trompetensignale, die Commandorufe, und zuletzt wie die geschlagenen Schweizer mit dem Geschrei „toute forlore bigot" das Weite suchen, während die Franzosen dazwischen ihr „Victoria" schreien.



Madrigalisten sind Thomas Morley und der auch als Lautenspieler berühmte John Dowland. Die originellste Schöpfung der englischen Muse aber ist ihre „Virginalmusik". Spielten die Organisten in der Kirche die geistlichen Chorgesänge auf der Orgel nach, so übertrugen sie beim häuslichen Musiciren Volkslieder und Tänze analog auf das Clavier, dessen Spielweise von jener der Orgel zunächst kaum verschieden war. In Deutschland bevorzugte man die Form des Klavichords wegen der Modulationsfähigkeit seiner Töne; in anderen Ländern das Klavicymbalum mit seinen Abarten Spinett und Virginal. Letzteres war auf englischem Boden zu Hause und zahlreiche Tonsetzer (Tallis, Bird, Bull ꝛc.) schufen dafür eine reiche Literatur, die im Wesentlichen aus Variationen von Liedern besteht und in ihrer Menge und technischen Durchbildung damals ihresgleichen nicht hatte. Das Bewußtsein von den verschiedenen Qualitäten des Clavier- und Orgelinstruments dringt durch. Mit diesen in dem großen Fitzwilliam-Virginalbuch gesammelten, allerliebsten Tonstücken, die zum Theil sogar der Programm-Musik angehören, sind die Engländer die Schöpfer der eigentlichen Claviermusik geworden.

Die altdeutschen Meister.

War es in Italien der eingeborene Sinn für Durchsichtigkeit der Form und das verschärfte Gebot der Liturgie, welche die Musik von den contrapunktistischen Künsteleien zurückbrachten, so hatte in Deutschland die Liebe zum Volkslied das nämliche Ergebniß zur Folge. Gewiß verdanken auch die Deutschen ihre Polyphonie den niederländischen Vorbildern; aber schon einer ihrer vornehmsten Schüler, Adam von Fulda, dessen Motette „O vera lux" in ganz Deutschland verbreitet war, legt gegen die canonischen Uebertreibungen Protest ein und vertheidigt in einem Tractat (1490) die Forderungen des Ohres gegen die ausgetiftelte Augenmusik. Heinrich Isaak († um 1517), der sich als Kirchencomponist anfangs ganz im niederländischen Styl bewegt, dann am Hofe Lorenzos von Medici mit Josquin, Hobrecht, Agricola weilt und nebst lockeren Carnevalsliedern seinen schönen Lobgesang auf Florenz in italienischer Manier setzt, bequemt sich als „Symphonist" Kaiser Maximilians sogleich dem in Deutschland heimischen Geschmack an und schreibt herrliche Lieder wie „Innsbruck ich muß Dich lassen", „Mein Freud allein in dieser Welt", „Es hat ein Bauer ein Töchterlein".

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir Deutschland als ein Land von großer künstlerischer Selbständigkeit. Petruccis Erfindung des Notendrucks wurde von Oeglin in Augsburg (Erstes Werk die „Melopoia“ 1507) und Schöffer in Mainz sogleich verwerthet; später erhob sich Nürnberg zum Hauptplatz des deutschen Musikverlags, wo die Formschneider Johann Ott, Petrejus, Neuber ihre Officinen hatten. Namhafte Verleger sind noch Georg Rhau in Wittenberg, Adam Berg und Henricus in München. Von den zahlreichen Musikschriftstellern seien Virdung (Musica getutscht 1511), Martin Agricola und Othmar Luscinius genannt, die uns die alte Instrumentenkunde vermitteln, dann Ornitoparchus, der Schweizer Glareanus (Dodecachordon 1547), Hermann Fink (Practica musica 1556) sowie Coclicus, ein Schüler Josquins, der das weitverbreitete Compendium musices (Nürnberg 1552) herausgab. In allen Schulen wurde Musik gepflegt und die fleißige Uebung überwand die Umständlichkeiten der Methode, von der uns des Cochläus zunächst für die Schüler von St. Lorenz in Nürnberg (1511) geschriebenes Lehrbuch Zeugniß gibt. Diese Schüler hielten jährlich, mit andern Schulen, musikalische Wettkämpfe ab. Eine andere Schulsitte war das Currende singen, das sich bis ins 19. Jahrhundert erhalten hat. Luther erzählt, wie er um die Weihnachtszeit mit seinen Mitschülern „auf den Dörfern von einem Haus zum andern umhergegangen und pflegten mit vier Stimmen die gewöhnlichen Psalmen vom Kindlein Jesu zu singen“. Kirche und Schule gingen Hand in Hand, der Schulgesang war die Vorübung zum Chordienst in der Kirche. Wo kein bestallter Sängerchor vorhanden war, thaten sich Erwachsene zu „Bruderschaften“ zusammen, um die erforderlichen Vertreter der Männerstimmen zu stellen.[1]) Eine solide musikalische Bildung war damals im ganzen Volke verbreitet.

Unter solchen Umständen brauchte der Componist auch bei weltlichen Stücken, die an ein großes Publicum sich wandten, mit seiner Kunst nicht hinter dem Berge zu halten. Aber den Deutschen war der Contrapunkt von allem Anfang an nicht Selbstzweck sondern ein Mittel, ihre Volkslieder zu umschmücken „wie der kunstvolle Rahmen das Altarbild“. Die Vorsteher der zahlreichen fürstlichen Vocalcapellen, voran jene der kaiserlichen zu Wien, bereicherten die im Kreise der Stadtpfeifer entsprossenen volksthümlichen Melodien durch ihre Satzkunst. Man respectirte das Wort. „Noten machen den Text lebendig“ meinte Luther und

[1]) In Böhmen, dessen regem kirchlichen Leben eine reiche religiöse Lyrik entblühte, versahen den Kirchengesang die „Litteratenchöre“.

Johann Ott bezeichnet es als die Absicht der Musik, „daß der Hörer mit seinen Gedanken stille stehen und dem Wort muß nachdenken“. So spielte auch der Tenor eine viel wichtigere Rolle als bei den Niederländern, denn nicht untergehen sollte er im polyphonen Gewebe, sondern sich kräftig mit Text und Weise herausheben. Man erzielte das am besten dadurch, daß man den übrigen Stimmen einen von ihm verschiedenen Rhythmus gab. Die Grundmelodie wird nicht mit sich selbst contrapunktirt sondern eben von frei erfundenen Stimmen eingeschlossen, die zuweilen eine so individuelle Melodik aufweisen, daß z. B. der Discant zu „Innsbruck ich muß Dich lassen“ später zur eigentlichen Singweise erhoben werden konnte. In dieser Form zählte das vierstimmige Lied zum wichtigsten Bestandtheil der Hausmusik und wir begreifen die große Anzahl der damals im Druck erschienenen Liederbücher, von jenem Oeglins (Augsburg 1512) bis zu Georg Forsters fünfbändigem „Auszug alter und newer Teutschen Liedlein“ (Nürnberg 1539—56). Dazwischen liegen die Liederbücher von Schöffer (Mainz 1513), Joh. Ott (Nürnberg 1534), die Sammlungen der „Graßliedlein“, „Gassenhawerlin“ und „Reutterliedlein“ (Frankfurt 1535), Schäffer und Apiarius (Straßburg 1536), Heinrich Finck („Schöne auserlesene Lieder“, Nürnberg 1541), Tricinia (Wittenberg 1542), die im üppigen Erzgebirge heimischen „Bergreihen“ u. s. w.

Die Zahl der in diesen Anthologien vertretenen Meister ist groß. Neben dem Melodiker Isaak erscheint der Harmoniker Paul Hofhaimer aus Salzburg (1459—1537) und sein Schüler Wolf Grefinger, der ernste, herbe Schlesier Thomas Stoltzer († 1526 zu Ofen), der großzügige Heinrich Finck (um 1500 in polnischen Diensten zu Warschau), dann Jobst Brand von Einsiedeln, der Schweizer Arnold von Bruck, der Niederländer Benedict Ducis, der Oesterreicher Stephan Mahu, der Schwabe Lemlin, und die Reihe schließt der geist- und phantasiereiche Schweizer Ludwig Senfl (1492—1555), den Luther hochschätzte. Schüler und Nachfolger Isaaks in Wien, ihm auch an Vielseitigkeit zu vergleichen, ging er zuletzt an die berühmte Hofcapelle der bairischen Herzoge nach München. In seinen lieblichen, nicht selten humorvollen Gesängen erreicht das mehrstimmige Volkslied den Höhepunkt. Die deutschen Meister haben darin jedenfalls ihr Originellstes gegeben, wie wohl Isaak, Senfl, Mahu auch in der Motette und Messe Großes schufen und zu den hervorragenden Kirchencomponisten noch der Augsburger Sixt Dietrich und der Passauer Leonard Paminger zu zählen sind.

In voller Blüthe stand die deutsche Orgelkunst, welche die Choralmelodie durch „Diminuiren" und „Coloriren" auszuschmücken und contrapunktistisch zu umspielen („figuriren") wußte. Einfache meist zweistimmige Beispiele bietet die handschriftliche ars organisandi des blinden Nürnberger Organisten Conrad Paumann († 1473) und das erste gedruckte Orgel- und Lautenbuch von Arnold Schlick (Mainz 1512). Auf eine noch höhere Stufe schwang sich Hofhaimer. Luscinius rühmt von ihm, seine Sätze seien nicht kurzathmig noch weitschweifig, auch lasse er sich durch seine Virtuosität nicht zu bloßer Spielerei verlocken, sondern halte auf Fülle und Majestät des Ausdrucks. Leider scheinen seine und seiner Wiener Schule (Rotter, Buchner) beste Orgelwerke verloren gegangen zu sein.

Merkwürdige Versuche, antike, besonders horazische Gedichte unter genauer Beobachtung der metrischen Quantität im schlichten Satz, Note gegen Note zu componiren verdankt man der Anregung des Humanisten Celtes. Sein Schüler Tritonius wußte namhafte süddeutsche Tonsetzer (Hofheimer, Senfl, Ducis) dafür zu gewinnen. Auf den Lateinschulen wurde diese Art Compositionen bis ins 17. Jahrhundert allenthalben gepflegt.

Das mittlere und nördliche Deutschland steht unter dem Eindrucke der Reformation. Luthers große Persönlichkeit wirkte auch in musikalischer Hinsicht anregend. Er selbst hat „musicam allezeit lieb gehabt" und „wollte sich seiner geringen musica nicht um was Großes verziehen". Sie habe ihn, sagt er überströmenden Herzens, oft „erquickt und von großen Beschwerden befreit". Aus dieser inneren Erfahrung und nach classischer Tradition war er überzeugt, die Tonkunst sei „eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht" und verdiene „nach der Theologie den nächsten locum und die höchste Ehre". Darum wollte er sie „gern sehen im Dienste deß, der sie geben und geschaffen hat". Sein Bestreben auf Vervolksthümlichung des Gottesdienstes führte ihn dazu, den lateinischen Choral durch den Gesang in der Volkssprache zu ersetzen und das geistliche Volkslied, dessen die Deutschen so reiche Schätze besaßen, in der Liturgie selber zu verwenden. Die schönsten gregorianischen Choräle wurden neu übersetzt, die Texte der deutschen Lieder revidirt, neue gedichtet und 1824 lud er zwei befreundete Musiker, Conrad Rupff und Johann Walther (1496—1570) zu sich, und während sie mit der Feder in der Hand vor ihren Notenblättern am Tische saßen, probirte und wandelte Luther im Auf- und Abgehen singend oder auf der Querpfeife die Weise so lange,

bis „alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent wohl gerichtet" waren. Nach dreiwöchentlicher Arbeit war eine Anzahl Melodien festgestellt, die im selben Jahre als „Erstes geistliches Gesangbüchlein" zu Wittenberg herauskamen. Weitere, vermehrte Ausgaben folgten. Mit diesen Liedern, welche die ganze Gemeinde nach alter Sitte im Einklang beim Gottesdienste sang, gewann die protestantische Kirche nicht nur einen köstlichen Schmuck ihrer religiösen Feste, sondern auch ein starkes Agitationsmittel. Das Volk sang sich in Luthers Lehre, denn die lapidaren Weisen erklangen nicht als cantus planus, sondern in der lebendigen Rhythmik des Volksliedes und übertrugen die elementare Glaubenskraft, die sie künstlerisch neu geformt hatte, mit suggestiver Macht auf ihre Sänger. Der fromme Eifer seiner Anhänger erblickte in Luther — in dem angedeuteten Sinne nicht mit Unrecht — den Schöpfer des deutschen Kirchengesanges.

Neben dem Gesang der Gemeinde bestand der Vortrag mehrstimmiger Sätze zurecht, und Luther selbst sorgte für die Einrichtung guter Kirchenchöre und tüchtiger Cantoren. Melanchthons Schulordnung (1528) vervollständigte seine Maßnahmen.[1] Eine Gruppe von Componisten wurde durch den deutschen Psalter (1524) angeregt zu freien, vom gregorianischen cantus firmus unabhängigen Motetten. So insbesonders Th. Stoltzer und der Zwickauer David Köhler, dessen chorische Tongemälde der höchsten Bewunderung werth sind.

Auch zur Pflege der Hausmusik hat Luther dem protestantischen Deutschland ein schönes Vorbild gegeben, denn es war bekannt, daß er nach der Mahlzeit im Kreise seiner Familie gern musicirte. „Da sang man schöne liebliche Muteten von Josquin, Senfl und andern, zu welchem Zwecke Luther bisweilen geübte Sänger zu sich kommen ließ und eine Cantorei in seinem Hause anrichtete." Gar oft begleitete er sich mit der Laute, dem beliebtesten Hausinstrument jener Zeit, das in Deutschland sogar eine eigene Notenschrift besaß. Die zahlreichen Lautentabulaturen von Judenkunig (Wien 1523), Gerle (Nürnberg 1532), Hans Neusiedler (Nürnberg 1536), Melchior Neusiedler (Deutsch Lautenbuch 1574, sogar ins Italienische übersetzt), Ochsenkuhn (1558), Wolf Heckel (Straßburg 1562) u. A. m.

Um die Mitte des Jahrhunderts, nach Senfl's Tode, pausirt mit einem Male die deutsche Production. Fremde Meister müssen ins Land gerufen werden und so zieht denn der große Nieder-

[1] Vgl. Prüfer, Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrh. (Leipzig 1890).

länder Orlandus Lassus in München ein und schreibt da seine bedeutendsten Werke, deren Gesammtzahl wohl 2000 übersteigt. Wenn man Palestrina mit Rafael, Gabrieli mit Tizian, Senfl mit Dürer vergleicht, dann liegt auch die Parallele Lassus-Michelangelo nicht ferne. Man verehrt in ihm die germanische Kraftnatur und die enorme Vielseitigkeit seines Könnens. Gleich heimisch auf den kirchlichen wie auf den weltlichen Gebiet, schritt er auf der von Josquin betretenen Bahn zur Vergeistigung und weisen Beschränkung der Technik fort, wetteiferte in seinen Madrigalen mit der Anmuth der Venetianer,[1] in seinen Chansons mit der Eleganz der Franzosen und in den deutschen Liedern mit der derben Gemüthlichkeit seiner zweiten Heimat. Sein Hauptwerk sind die 7 Bußpsalmen, von denen die charakteristische Legende verbreitet werden konnte, sie seien für Karl IX. geschrieben, um dessen durch die Bartholomäusnacht belastetes Gewissen zu beruhigen, und die Lamentationen. Man nennt Lassus wohl auch den deutschen Palestrina, mit dem er den Ehrentitel eines „Fürsten der Tonkunst" theilte, der, unabhängig von ihm, aber wie jener vom Zuge der Zeit geleitet, den künstlichen Vocalsatz in den richtigen Schranken hielt. Bei den Zeitgenossen stand Lassus in höchstem Ansehen: das Münchner Volk schrieb seiner Motette „Gustate et videte" die Kraft zu, Regen zu vertreiben und die Gebildeten münzten auf ihn den Sinnspruch: Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem.

Wie Lassus auf Senfl, so folgten auch anderwärts fremde Meister in die hervorragenden Musikerstellungen Deutschlands, so in Dresden auf Johann Walther der Niederländer Le Maistre, und der Italiener Anton Scandellus, und die kaiserliche Capelle zu Wien und Prag wurde von Niederländern wie Vocet, Philipp de Monte, Luyton, Reguard beherrscht. Lassus, der den Deutschen zwar die modernen musikalischen Errungenschaften Italiens vermittelte, assimilirte sich noch der älteren deutschen Liedweise. Aber die Späteren benützten in ihren deutschen Liedern nicht mehr die Originalmelodien und gaben den kunstvollen Satz auf. Durch Scandellus, der „Teutsche Liedlein" mit lebhafter Declamation und in reizvollem Wechsel zwischen Chor und Einzelstimmen setzte, wurde das deutsche Volkslied aus der Kunstmusik völlig verdrängt.

[1] Sein köstliches „Landsknechtständchen" wird jetzt wieder viel gesungen.



